

ТЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В МОТИВНОЙ СТРУКТУРЕ ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. ТОЛСТОГО

В работе американского исследователя Д. Паттерсона «От культурного к человеческому: случай Ивана Ильича» представлено новое прочтение повести Толстого «Смерть Ивана Ильича». Ее анализ здесь производится в контексте оппозиции «монологическое–диалогическое». «рассматривая случай Ивана Ильича, мы видим превращение смерти в жизнь – это превращение монологического слова общества в диалогическое слово живого человеческого состояния».¹ Говоря об этой оппозиции, исследователь имеет в виду буберовское противопоставление монологического мира Я-ОНО и диалогического отношения Я-ТЫ. В эпизоде предсмертного освобождения героя, казалось бы, обреченного на могилу монологического одиночества, прикосновение к голове сына и его ответный поцелуй становится диалогическим событием, спасающим Ивана Ильича, стоящего у края гроба: «В это самое время гимназистик тихонько прокрался к отцу и подошел к его постели. Умиравший все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал. В это самое время Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить». После недель ненависти к остающимся жить близким он впервые пожалел их, и «вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон...» Как хорошо и как просто ... А смерть? Где она? Вместо смерти был свет». Таким образом, углубляется ставшее традиционным указание на повышенную значимость «жестов и мимики»², «взглядов и улыбок»³ в художественном мире Толстого; в «Смерти Ивана Ильича» в прикосновении ребенка, в поцелуе воплощается диалог, отношение Я и ТЫ.

Используя методику Б.М. Гаспарова и теорию интертекстуального тематического варьирования А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, мы проанализировали ряд текстов Толстого, созданных им в поздний период творчества, в годы после кризиса; это рассказы и повести «Чем люди живы», «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Дьявол», «Хозяин и работник», «Отец Сергей», «После бала». Единство этих текстов образовано не только той хронологической последовательностью, которую они составляют. Они объединяются вокруг важнейшего внутреннего сюжета, в роли которого выступает идея духовного преображения. Тематическая близость этих произведений отмечена еще Львом Шестовым, который назвал свою работу о позднем творчестве Толстого «откровениями смерти», положившими начало развитию культуры экзистенциализма. Взгляд на эти тексты как на единый цикл

поддержан и современными исследователями: «В писательской биографии Толстого восьмидесятых годов наблюдается проявление своеобразной цепной реакции, когда из одного произведения как бы рождается другое, когда тема, намеченная пунктиром в одном, становится основной в другом, написанном вскоре, почти без разрыва во времени».⁴

В реализации сюжета духовного преображения в произведениях Толстого ключевыми становятся мотивы телесности. Эпизоды «встречи с телом» (обнаженное тело ангела Михайлы в рассказе «Чем люди живы»; «важнейшая перемена» в жизни Холстомера; болезнь Ивана Ильича; убийство жены Позднышева; «заботы о здоровье» своего тела Евгения Иртенева; замерзающее тело Никиты в «Хозяине и работнике»; три «встречи с телом» в жизни отца Сергия; истязаемое тело татарина в рассказе «После бала») организует в этих текстах оригинальную двучленную композицию «до и после».⁵ Мотивы тела, реализуя сюжет духовного преображения, обретают здесь структуру, отражающую амбивалентность самой телесности в творческом и личном сознании Толстого.

По нашим наблюдениям, мотивы, «реализующие тему» (термин Жолковского–Щеглова) телесного здоровья, образуют «сцепление» (уже собственно толстовский термин) в следующий мотивный комплекс: телесное здоровье – похоть – дьявол – гибель (повесть «Дьявол», где эти мотивы сплетаются вокруг образов Евгения и Степаниды; эпизод с купеческой дочерью в «Отце Сергии», где «корпусной, с развитыми женскими формами» девушке «узнавший» ее отец Сергей говорит: «Марья. Ты дьявол»; в Маковкиной, пытавшейся его соблазнить, симулируя болезнь, отец Сергей узнает не «милую, добрую женщину», а дьявола; проснувшиеся в жене, переставшей рожать, здоровье и красота раздражают Позднышева, те же чувства возникают в нем, когда он видит, как «сытый, гладкий, здоровый, неженатый музыкант хрустел хрящом в котлетке и обхватывал жадно красными губами стакан с вином»; внезапно гибнет в рассказе «Чем люди живы» «кремнястый барин», хотя незадолго до этого Семену-сапожнику и его жене казалось, что «этакого заклепа и смерть не возьмет»; бывший хозяин Холстомера, красивый князь Серпуховской, чье тело и после смерти осталось «пухлым», был съеден червями).

Однако с другой стороны, тело у Толстого может быть порогом⁶, за которым не только гибель, но и спасение. Таким порогом в этих текстах становится страдающее тело: им может быть тело голое (тело ангела Михайлы в рассказе «Чем люди живы»), больное («Смерть Ивана Ильича», «Холстомер»), замерзающее («Хозяин и работник»), истязаемое («После бала»), раненое (реальность тела убитой им жены заставляет прозреть Позднышева и впервые увидеть в «синем с подтеками» лице умирающей женщины лицо человека). Здесь телесные страдания, дающие ощущение близости смерти, возможность получить ее «откровения», рождают

экзистенциальный ужас, бездну, отчаяние от «одиначества, полнее которого нет ни на дне морском, ни под землей»⁷ Эти мотивы глубоко исследованы Л. Шестовым в его статье «Откровения смерти», посвященной позднему творчеству Толстого. Но Шестов ограничивает глубину толстовских текстов кругом сугубо экзистенциальных мотивов, а ведь Толстой в своем «сцеплении» идет дальше, и его финалы, показавшиеся Шестову «данью классицизму», на самом деле преодолевают трагическое экзистенциальное мироощущение, превращая, как показал Д. Паттерсон на примере «Смерти Ивана Ильича», монологическое отчаяние в диалогическое отношение⁸.

Упомянутая работа американского исследователя дала нам возможность выделить еще один «телесный» мотив у Толстого – мотив касания / взгляда как диалогического события – и проследить за варьированием этого мотива в перечисленных выше текстах Толстого.

«Холстомер» больше других произведений насыщен мотивами телесных контактов, касаний и событий, связанных с судьбой тела: табунщики чистят, чешут, гладят, запрягают лошадей; лошади же лижутся, брыкаются, кладут головы друг другу на плечи, обнюхиваются, едят, пьют, болеют и т.д. Кульминационным же стало прикосновение Вязопурихи (понюхавшей Холстомера), которое превратило «постороннего», «вечного мученика и шута этой веселой компании», в ТЫ, ставшего своим, узанным и непостижимым, таинственным и странным: «Посередине освященного луной двора стояла высокая худая фигура мерина с высоким седлом, с торчащей шишкой луки. Лошади неподвижно и в глубоком молчании стояли вокруг него...» Глубокое молчание, внимание и интерес сменили в миг злобу и ожесточение к Холстомеру, и лошади несколько ночей слушали его рассказ. Для самого же Холстомера прикосновение вспоминаящей его Вязопурихи стало спасением: лошади за мгновение до этого чуть не убили его. А рассказывание, воспоминание, обращение к памяти позволяют ему обрести самого себя, свое истинное Я, и как только рассказ обрывается, Холстомер гибнет.

Таким же спасением от экзистенциального ужаса, одиночества и отчуждения стало диалогическое событие прикосновения и для Василия Брехунова, который своим телом отогрел замерзающего Никиту и через ТЫ обрел истинное Я, чувствуя «какую-то особенную, не испытанную еще никогда радость и торжественное умиление».

К жестам, мимике, взглядам, общению на языке тела, завязавшемуся между женой и музыкантом Трухачевским, внимателен Позднышев; так понимают и узнают друг друга и Степанида с Евгением. Выстраивая этот диалог, Толстой постоянно привлекает внимание к лицу персонажа: мотив говорящего лица встречается во всех текстах рассматриваемого периода. Наиболее впечатляющим в этом отношении является рассказ «Чем люди живы». Ангел Михаил видит лица людей, несущими свет или смерть: «и увидал я впервой смертное лицо человеческое после того как стал человеком. И страшно мне стало это лицо, отвер-

нул я от него... Увидал меня человек, нахмурился, стал еще страшнее и прошел мимо. И отчаялся я. Вдруг слышу, идет назад человек. Взглянул я и не узнал прежнего человека: то в лице его была смерть, а теперь вдруг стал живой и в лице его я узнал Бога...»

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в художественном мире Толстого диалог осуществляется не на духовно-идеологическом (как в интерпретации Бахтиным диалогичности Достоевского), а на душевно-телесном уровне человеческого существования.⁹ Тем самым Толстой преодолевает экзистенциальное недоверие к слову, несущему с собой ложь мира сего, и выводит человека из монологической обособленности в диалог («Я–ТЫ–ОТНОШЕНИЕ»), происходящее в ней помимо сферы идеологического сознания. «Телесный диалог» у Толстого сопровождается мотивом затрудненной речи («деформированного слова»¹⁰). Мотив молчания, ставший «одним из эмблематических метафизических состояний катастрофического мироощущения экзистенциализма»,¹¹ становится у Бубера в его работе «Я и Ты» «местом, где присутствует Дух».¹²

В предложенной нами структуре мотивов становится реальностью метафора Д.С. Мережковского о «даре ясновидения плоти у Толстого»;¹³ Толстой первый предчувствует возможность уже не бесплотной святости, а святой плоти, не бестелесной духовности, а духовного тела». Об особом даре «величайшей остроты чувствования всякой плоти земной», свойственном художественному гению Толстого, писал и И.А. Бунин¹⁴, который приводит и слова самого Толстого: «Я всегда как-то физически чувствую людей».

В философии понятие телесности преодолевает традиционную дихотомию субъекта-объекта, внешнего-внутреннего, трансцендентного-имманентного, это преодоление осуществляется «обращением к единству опыта, стабилизирующей структурой которого и является телесность».¹⁵ Для феноменологической философии личность вне телесности немыслима («Я есть Я только посредством моего тела»¹⁶), телесность – это место воссоединения человека, его Я, с миром и своим ближним, с ТЫ, с Другим. В этом и заключается бытийственная роль феномена касания, о чем говорил еще Гуссерль в «Идеях чистой феноменологии» (1913): «Тело может изначально конститутировать себя как таковое лишь через тактильность... субъект, имеющий лишь зрение, не мог бы обладать явленным телом, а сплетение чувственного с чувствующим дает текстуру, ткань бытия».¹⁷ То есть только в касании человек ощущает себя явленным в бытие. Поэтому, продолжает В.Подорога, «экзистенциальная территория «моего тела» включает в себя и тело Другого, и без этого фундаментального дополнения его границы не могут быть очерчены»¹⁸, и, приводя бахтинскую цитату («тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в Другом, его признании и формирующей деятельности»¹⁹), делает вывод: «Тема «Я и Другой» должна быть проинтерпретирована и на языках тела, а не только в некотором поле автономных, себя знающих сознаний».²⁰

Это мы и находим у Толстого. Не доверяя словам и отнимая у своего героя возможность говорить (отсюда мотив затрудненной речи), Толстой отдает диалогу область тела. Моменты откровения, выход его героя к истинному Я, которое невозможно без Ты, связывают жизненный смысл с языком тела – языком прикосновений, взглядов, поцелуев. Кроме Ивана Ильича, который, прикоснувшись к голове сына, спасается от могилы монологического одиночества в последние мгновения жизни; кроме Брехунова, согревающего своим телом Никиту и этим касанием открывающего смысл отношений Я и Ты («И он вспоминает, что Никита лежит под ним и что он угрелся и жив, и ему кажется, что он – Никита, а Никита – он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. Он напрягает слух и слышит дыхание, даже слабый храп Никиты. «Жив Никита, значит, жив и я», – с торжеством говорит он себе»); в этот диалог вступил и сапожник Семен («Чем люди живы»): «подошел Семен вплоть, и вдруг как будто очнулся человек, повернул голову, открыл глаза и взглянул на Семена. И с этого взгляда полюбился человек Семену».

Итак, в позднем творчестве Л.Н. Толстого мы наблюдаем взаимодействие экзистенциальных и диалогических мотивов, и процесс этого взаимодействия составляет сюжет развития художественного сознания не только Толстого, но и, как показано, например, в исследовании В. Заманской, всего XX века. То есть рассказы и повести, созданные Толстым в годы после кризиса, содержат программу культурного развития следующего столетия.²¹

Примечания

1. Паттерсон Д. От культурного к человеческому: случай Ивана Ильича // Слово и мысль Льва Толстого. Казань, 1993. С. 46–52.
2. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М. 1989. С. 83.
3. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Избр. в 3-х тт. Т.3. Тарту, 1993. С.195.
4. Розанова С.А. // Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12-ти тт. Т.10. М., 1975. С.403
5. В отн. «После бала» см.: Жолковский А.К. Морфология и исторические корни рассказа Л.Н. Толстого «После бала» // «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1993.
6. «... Тело как порог, по границам которого располагаются наши экзистенциальные территории» // Подорога В. Феноменология тела. М., 1994. С.15.
7. «...Между мной, переживающим присутствие в собственном теле, и телом размещается смерть» // Указ. соч. С.10.
8. Подробно об оппозиции «экзистенциальное–диалогическое» см.: Заманская В. Оппозиция «экзистенциальное–диалогическое» в художественном сознании XX в. // XX век. Литература. Стил. IV вып. Екб., 1999.
9. О недооценке этого уровня в диалогической концепции Бахтина в

связи с панидеологическими приоритетами его эпохи и, как следствие, определение им Толстого как художника монологического см. подробно: Кирсанов Н.О. Мифологические основы поэтики Л.Н. Толстого / Автореф. дис. Томск, 1998. С.1–18.

10. Руднев В. Поэтика «деформированного слова» в романах Толстого // «Даугава». 1990. № 12.

11. Заманская В. Указ. соч. С.159.

12. Бубер М. Два образа веры. М. 1995. С.37

13. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. М. 1995. С.74.

14. Бунин И.А. Освобождение Толстого // Собр. соч. в 9-ти тт. Т 9. М., 1967. С.143

15. Современный философский словарь. Екб. 1996.

16. Подорога В. Указ. соч. С.12.

17. Цит. по: Подорога В. Феноменология тела. М. 1995. С.125–140.

18. Подорога В. Указ. соч. С.42.

19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1979. С.44.

20. Подорога В. Указ. соч. С.58.

21. Лучше всех об этом сказал Б.Л. Пастернак: «Толстой принес в мир новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности, чем шагнул вперед в развитии христианства, что стало и по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть, и, вопреки всем видимостям, историческая атмосфера I п. XX века во всем мире – атмосфера толстовская» («Чудо поэтического воплощения» (письма Б. Пастернака) // «Вопросы литературы». 1972. № 9. С.168)

© Е.В. Хрипунова
Волгоград

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО ПРОЗЫ К. ЛЕОНТЬЕВА

Творчество К.Н. Леонтьева, одного из самых талантливых и оригинальных русских писателей XIX века, представляет собой единственное в своем роде явление. Уникальность эта заключается в том, что практически во всех своих произведениях – и в романах «русского периода», и в восточных повестях – К. Леонтьев рассказывает о себе самом. Эту характерную для леонтьевских произведений черту отмечал еще В.В. Розанов.

Мнение В.В. Розанова разделяет и Ю.П. Иваск, один из ведущих современных исследователей творчества К. Леонтьева. В своей монографии Иваск пишет: «Всю жизнь Леонтьев говорил преимущественно о себе, он супергерой собственных писаний, всей своей поэмы жизни. При этом он постоянно твердил, что жизнь реальнее литературы. Все же мы узнаем о нем только из книг, написанных им или о нем» (1) В книге Ю.П. Иваска сведены воедино и систематизированы биографи-

244